

**zwischen  
system & intuition:**

# **KONKRETE KÜNSTLERINNEN**

**KUNSTMUSEUM STUTTGART**

**WIENAND**



# Inhaltsverzeichnis

## Content

---

Grußworte Greetings	5–7
Einführende Gedanken Introductory Thoughts Ulrike Groos	8–14
Eva-Marina Froitzheim Der weibliche Beitrag zur konkreten Kunst The Female Contribution to Concrete Art	15–27
Walburga Krupp Sophie Taeuber-Arp. Alle Kunst ist eins. Sophie Taeuber-Arp. All Art is One.	28–35
Eva-Marina Froitzheim Clara Friedrich-Jezler	36–40
Frederik Schikowski Katarzyna Kobro	41–45
Matteo de Leeuw-de Monti Sonia Delaunay – alles Farbe! Sonia Delaunay – All Is Colour!	46–55
Tina Weingardt Marcelle Cahn	56–63
Beat Wismer Verena Loewensberg. Über das Konkrete hinaus Verena Loewensberg. Beyond the Concrete	64–71
Eva-Marina Froitzheim Vera Molnar. Promenade aléatoire – Zufälliger Lauf Vera Molnar. Promenade Aléatoire – a Fortuitous Progression	72–79
Serge Lemoine Aurelie Nemours	80–87
Tina Weingardt Mary Vieira	88–92

## Inhaltsverzeichnis

## Content

---

Eva-Marina Froitzheim & Tina Weingardt Geneviève Claisse. Intuition als Basis geometrischer Abstraktion Geneviève Claisse. Intuition as the Basis for Geometric Abstraction	93–96
Karin Buol-Wischenau Lily Greenham. Kunst ist Leben und Leben Kunst Lily Greenham. Art is Life, and Life, Art	97–104
Paul Maenz & Renate Wiehager Ein Gespräch zum Werk von Charlotte Posenenske A Conversation on the Work of Charlotte Posenenske	105–113
Nadine Oberste-Hetbleck Der Kunsthandel als Männerdomäne? Überlegungen zu einer Geschichte der Kunsthändlerinnen und Galeristinnen Is the Art Trade a Man's World? Observations on the History of Women Art Dealers and Gallerists	114–118
Anhang Appendix	
Kurzbiografien Short Biographies	120–124
Werkliste List of Works	126–131
Impressum Colophon	132–133



Sophie Taeuber-Arp im Planungsbüro der Aubette | in the planning office of the Aubette, Straßburg | Strasbourg, 1927, Stiftung Arp e. V., Berlin/Rolandswerth

Sophie Taeuber-Arp war eine der vielseitigsten Künstlerinnen der Moderne, sie war Bildhauerin, Designerin, Herausgeberin, Kunstgewerblerin, Lehrerin, Malerin und Tänzerin.

Gattungsvielfalt in der Kunst kannte Sophie Taeuber-Arp von Kindesbeinen an. Ihre Mutter Sophie Taeuber-Krüsi fotografierte, malte, stickte, zeichnete und entwarf ihr eigenes Haus in Trogen. So war es nur konsequent, dass die Künstlerin 1910 zur Ausbildung an die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst nach München ging, die als eine der fortschrittlichsten Schulen der damaligen Reformbewegung galt: Koedukation von Frauen und Männern, Gleichwertigkeit von angewandter und freier Kunst, Ausbildung in Theorie und Praxis in angeschlossenen Werkstätten waren Programm. In München entdeckte sie auf Faschingsbällen ihre Begeisterung für Kostümierung und Tanz, sie besuchte Aufführungen von Clotilde von Derp und Sent M'Ahesa, die zu den ersten Vertreterinnen des Ausdruckstanzes gehörten.

Nach der Rückkehr in die Schweiz belegte sie ab dem Sommer 1915 in Zürich »Laban-Kurse für Tanz – Ton – Wort« des Tanzreformers Rudolf von Laban und entwickelte eigene Tänze im Austausch mit den Lehrerinnen Mary Wigman und Katja Wulff. 1917 war sie Mitglied der Formabteilung der Schule und für Ausstattung, Bühnenbild und Kostüme verantwortlich.<sup>1</sup>

Diese Bühnenerfahrung zeigte sie 1918 in ihrer Inszenierung der Adaption von Carlo Gozzis' Stück *König Hirsch* für das neu gegründete Schweizerische Marionettentheater in Zürich. Ihre Marionetten gestaltete sie aus gedrehten, geometrischen Elementen, und bis auf wenige Accessoires bar aller Kleidung zeigten sie offen ihren Bewegungsmechanismus. Die Bühnenbilder entwarf Taeuber-Arp wie ihre Textilarbeiten abstrakt, zuweilen mit einzelnen figurativen Bestandteilen. Die Wände der Palastscenen strukturierten sich aus vertikal-horizontal angeordneten Rechtecken und Quadraten, die auch das Charakteristikum vieler anderer Arbeiten dieser Jahre waren. Die von Taeuber-Arp favorisierte Technik des Kreuzstichs auf orthogonal

gerastertem Stramin als Stickgrund bedingte gleichsam die Abstraktion, eine geometrische Formensprache, die sie auch auf andere Werke übertrug, seien es Textil-, Perl-, Holz- oder Raumarbeiten (Abb. S. 30 und S. 35 oben).

Bei den innenarchitektonischen Arbeiten in Straßburg von 1926 bis 1928 wird ihre Konzentration auf Farbe deutlich. Für den größten Auftrag, die Umgestaltung von Teilbereichen des ehemals militärisch genutzten Stadtpalais Aubette im Sinne eines Gesamtkunstwerks mit Restaurants, Bars, Billard-, Kino- und Tanzsaal, baten Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp den befreundeten De-Stijl-Künstler Theo van Doesburg um seine Mitarbeit. Taeuber-Arp gestaltete die von ihr verantworteten Räume, die Aubette-Bar, Foyer-Bar und den Teesalon, in einer gänzlich abstrakten Formensprache und rhythmisierten Abfolge nur weniger Farben. Zeitgleich transferierte sie eine Motivfolge der Wand- und Deckenbemalung des Teesalons ins Textile und präsentierte sie im Spätsommer 1928 als »Wandstickerei« bei der *Schweizerischen Ausstellung für Frauenarbeit* in Bern.<sup>2</sup>

In den 1930er-Jahren konzentrierte sie sich auf Kreis, Quadrat und Rechteck und in der Farbpalette auf Rot, Blau, Gelb und Grün in Kombination mit Grau, Schwarz und Weiß. Die Suche nach einem idealen Gleichgewicht der künstlerischen Mittel ließ sie in Bildserien arbeiten, wobei die *Compositions schematiques* und *Espaces* in der Anordnung der Bildelemente die vertikal-horizontale Grundstruktur der Stickereien wiederaufzunehmen scheinen (Abb. S. 34 oben). 1936 arbeitete sie erneut mit Holz, es entstanden farbig bemalte Reliefs als Kreis und Rechteck (Abb. S. 31). Für eine Ausstellung 1939 in der Galerie Jeanne Bucher wählte sie auch Stickereien, die sie wegen der Schönheit der Farben schätzte. In den Linienzeichnungen, die vermehrt ab Ende der 1930er-Jahre entstanden, wird Bewegung zu einem bestimmenden Element. Die farbigen Linien füllen das Blatt, teils ohne erkennbaren Anfangs- oder Endpunkt der Zeichnung. Taeuber-Arp bezeichnete sie in einem Brief an die Malerfreundin Paule Vézelay als »sans fin«<sup>3</sup>. Mit dem Farbstift, der der Materialknappheit der Kriegsjahre geschuldet war, kehrte sie zur intensiven Farbigkeit der frühen Jahre zurück. Auch das Wechselspiel der geschwungenen und geometrischen Linien erinnert an abstrakt-figurative Konstellationen.

Lebte Sophie Taeuber-Arp in Zürich mehr im »Schweizer Kunstgewerbe«<sup>4</sup>, so war sie nach dem Umzug nach Frankreich 1929 im Zentrum einer internationalen Avantgarde. Sie wurde Mitglied verschiedener Künstlergruppen wie *Cercle et Carré*, *Abstraction-Création*, den *Sur-indépendants* und 1940. Die Freundschaft mit Alexander Calder lässt ein gegenseitiges Beeinflussen vermuten, erkundeten doch beide das »équilibre«, er im plastischen, sie im malerischen Gestalten. Der belgische Dichter und Maler Michel Seuphor, einer der Initiatoren von *Cercle et Carré*, vermittelte den Kontakt zum polnischen Schriftsteller Jan Brzękowski, der in Paris die Zeitschrift *L'Art contemporain* herausgab, für die Taeuber-Arp ein Titelblatt entwarf.<sup>5</sup> Als Brzękowski, der Mitglied der polnischen Gruppe *a.r.* war, die ein Museum für moderne, insbesondere konstruktive Kunst in Łódź realisieren wollte, Künstler:innen um Schenkungen bat, unterstützte Taeuber-Arp die künftige Sammlung mit drei Arbeiten.

Eine enge Freundschaft verband sie mit der Musikerin und Schriftstellerin Gabrielle Buffet-Picabia, die sie seit deren Besuch mit Francis Picabia im Januar 1919 in Zürich kannte. Gemeinsam arbeiteten sie an einer Monografie über Hans Arp, und Buffet-Picabia schrieb auch für *plastique*, die dreisprachige, internationale Kunstzeitschrift, »von Künstlern gemacht«,<sup>6</sup> die Taeuber-Arp von 1937 bis 1939 mit der Unterstützung von amerikanischen Finanziers und der

Bildplastik schwarz-weiß, 1937  
Ölfarben auf Holz | Oil on wood  
63,5 x 41,5 x 4 cm  
Kunst Museum Winterthur, Legat | legacy Dr. Emil und |  
and Clara Friedrich-Jezler, 1973



Ohne Titel, 1948  
Ölfarben auf Glas, Hartfaserplatte und Holz | Oil on glass,  
hardboard, and wood  
69 x 51 x 6 cm  
Kunst Museum Winterthur, Legat | legacy Dr. Emil und |  
and Clara Friedrich-Jezler, 1973

Frederik Schikowski



Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna (4)*, 1929  
Stahl und Ölfarben | Steel and oil paints  
40 x 64 x 40 cm  
Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź

Katarzyna Kobro studierte 1917–20 Kunst in Moskau, wo sie mit suprematistischen und konstruktivistischen Künstler:innen wie Kasimir Malewitsch und Wladimir Tatlin in Kontakt kam.<sup>1</sup> Sie fertigte neben Gemälden, Plakatentwürfen und Bühnenbildern vornehmlich Plastiken, für die sie eine geometrische Formensprache gebrauchte und auf ungewöhnliche Medien wie Glas- oder Metallplatten zurückgriff.

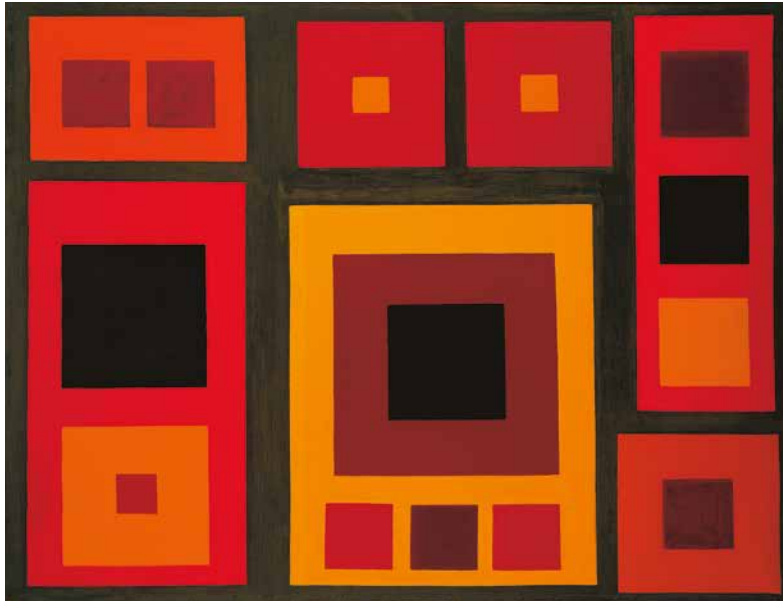
### Emigration und Skulpturbegriff

Nicht nur künstlerisch folgenreich war ihre Begegnung mit dem Maler Władysław Strzemiński: 1920 heirateten sie, 1922 emigrierten sie nach Polen, wo sie später insbesondere im Großraum Łódź agierten. Bis in die 1930er-Jahre hinein beeinflussten sie sich gegenseitig in ihrem Schaffen. Von der produktiven Dynamik zeugen auch künstlerische Kollaborationen und gemeinsame Reflexionen zur Kunst. Einem unter beider Namen verfassten Text zur Raumkomposition lag etwa Strzemińskis Theorie des Unismus zugrunde, die von der Künstlerin auf die Skulptur ausgeweitet wurde.<sup>2</sup>

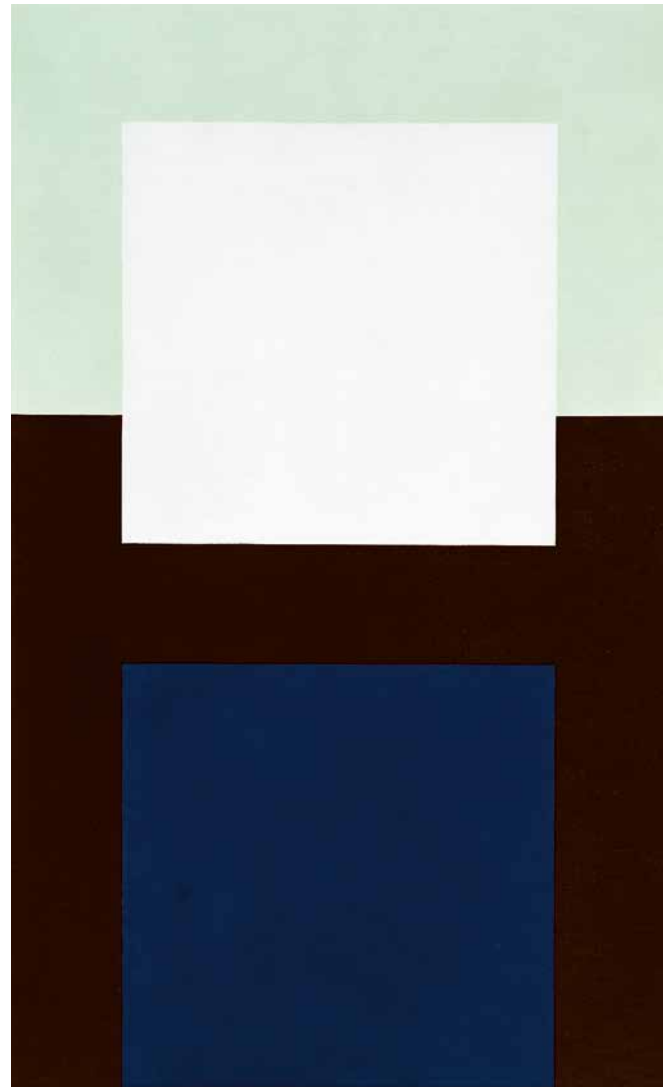
Kobro begriff Skulptur als Gestaltung von Raum und überwand die traditionell geschlossene, aus einem Block gewonnene Bildhauerarbeit zugunsten von offenen, lichten Konstruktionen, die Durchblicke gewähren und (Um-)Raum und Plastik zu einer Einheit werden lassen. Ohne fixe Schauseite laden ihre rhythmisch aufgebauten Werke zur Umrundung ein und beinhalten so Zeit und Bewegung.<sup>3</sup>

Ab 1925 entstanden die formal und farblich reduzierten *Raum-Skulpturen* und *Raum-Kompositionen*, in denen Kobro zunehmend elementarer wurde (Abb. S. 41). Hier bilden gerade oder gebogene geometrische Flächen rechtwinklige Verbünde, deren Ausgewogenheit auf Proportionsverhältnissen der Fibonacci-Zahlenreihe basiert.<sup>4</sup> In einer als chaotisch empfundenen Welt hatte Kobros Gebrauch wissenschaftlicher Methoden und neuer Techniken auch übergeordnete sozialistisch-revolutionäre Ziele. So sollte die Skulptur einen »sozialen Nutzen erfüllen«<sup>5</sup> und als Inbegriff des Rationalen zu einer linkspolitischen Umgestaltung der Gesellschaft motivieren.<sup>6</sup> Zugleich verstand Kobro ihre Arbeiten als (stadt-)architektonische Modelle.

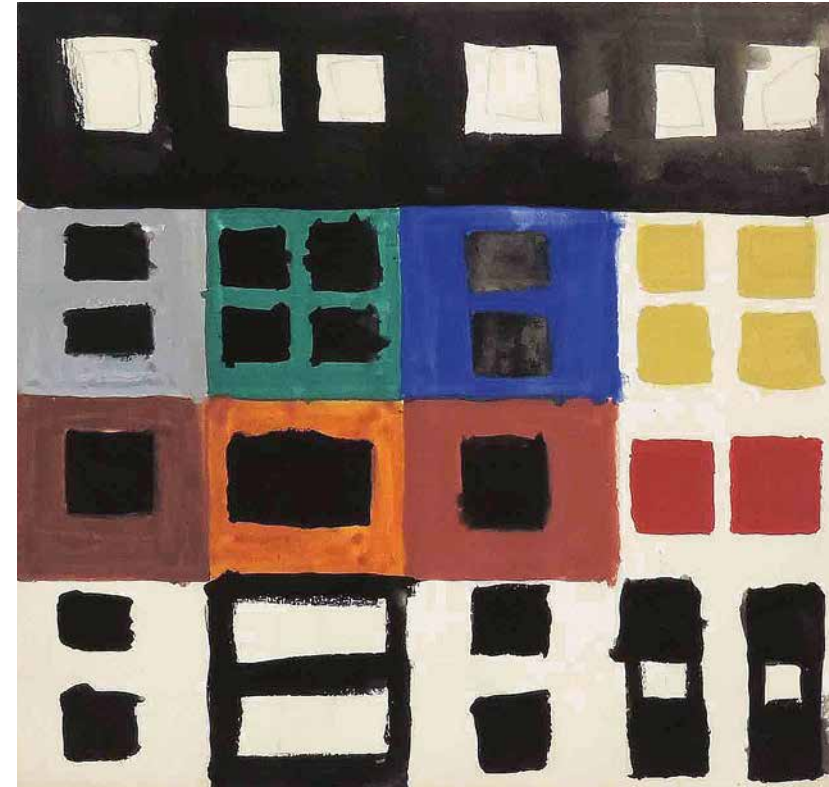
*Les trois personnages*, 1952–53  
Ölfarben auf Leinwand | Oil on canvas  
89 x 116 cm  
Sammlung Würth, Inv. 2217



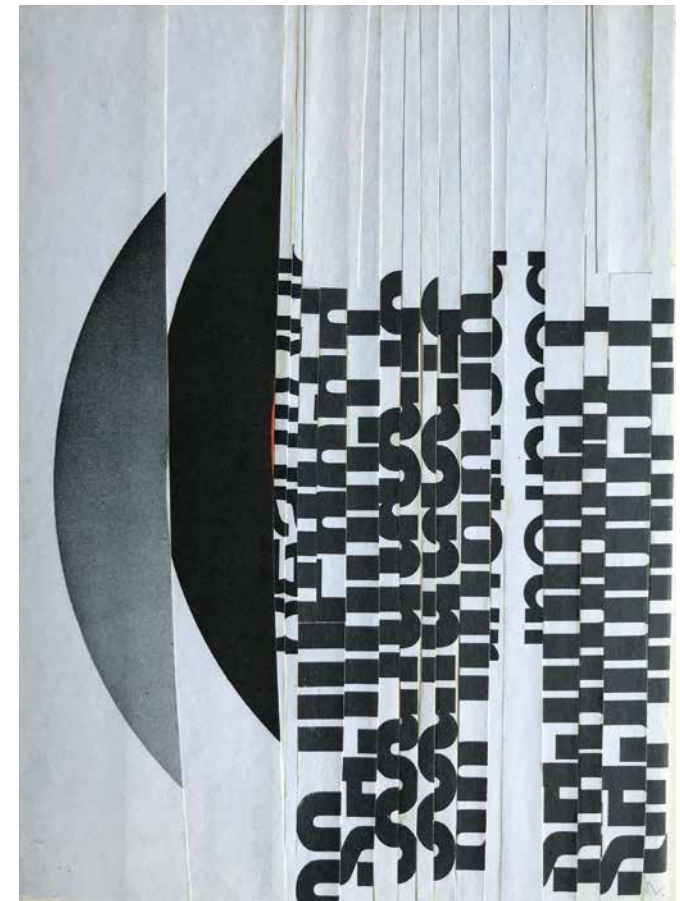
*Nuptial*, 1960  
Öl auf Leinwand | Oil on canvas  
61,3 x 38,3 cm  
Sammlung Heinz und Anette Teufel im | in the  
Kunstmuseum Stuttgart



*Romatique »Re Rom 76«*, 1968  
Gouache | Gouache  
25 x 26 cm  
Privatsammlung | Private collection, Schweiz | Switzerland



*Collage 4*, 1968  
Bedruckte Papiere auf Karton | Printed papers on  
cardboard, 19 x 14 cm  
Privatsammlung | Private collection





## Geneviève Claisse

### Intuition als Basis geometrischer Abstraktion

Eva-Marina Froitzheim  
Tina Weingardt



Geneviève Claisse in ihrem Atelier | in her studio



Geneviève Claisse in ihrem Atelier | in her studio

Für Geneviève Claisse stand früh fest, dass sie die geometrische Abstraktion in den Mittelpunkt ihres künstlerischen Denkens und Handelns stellen würde.<sup>1</sup> Die Abwesenheit äußerer Zwänge durch erzählerische Motive war für sie gleichbedeutend mit grenzenloser Freiheit. Die geometrische Abstraktion ermöglichte ihr einen Zugang zu einem inneren Reservoir an Ideen, die sie in einem fortlaufenden Prozess zutage fördern konnte. Auch wenn sie auf geometrische Konstanten wie Kreise, Quadrate und Rechtecke zurückgriff, blieb sie völlig frei in deren Verwendung. Anregungen erhielt sie von ihrem Mentor, dem Pariser Maler Auguste Herbin, bei dem sie 1959/60 als Assistentin tätig war. Von einem codierten Bildalphabet, wie er es entwickelt hatte, war sie jedoch weit entfernt: »Meine Malerei ist eine reale innere Visualisierung dessen, was in den Tiefen meines Gefühls vorgeht. Mein Schaffensprinzip ist, bei jedem Kunstwerk das herauszuarbeiten, was wesentlich an ihm ist. Ich bemühe mich, eine möglichst perfekte Technik in den Dienst der ursprünglichen Intuition zu stellen, und zu diesem Zwecke wähle ich ein klares Vokabular.«<sup>2</sup>

Die Skizze<sup>3</sup> spielt eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung einer Komposition und einer variablen Bildsprache, die ebenso nüchtern wie kompromisslos, aber niemals kalt und rational ist. Voraussetzung jedes Werks ist eine spontane Bildschöpfung, in der sowohl der farbliche Klang als auch die Topografie der Formen auf der Fläche fixiert werden. Einige Tage, manchmal auch Jahre nach Fertigstellung nahm die Künstlerin diese in den Blick und entschied, ob sie in ein Werk übersetzt werden sollte. Dann folgte ein aufwendiger Herstellungsprozess. Die Skizze wurde zunächst in einer Gouache vergrößert, dabei jedoch nicht mehr verändert. Dann begann die Übertragung in Malerei. Die erste Farbschicht trug sie entlang von Markierungen auf, die zweite und dritte Schicht legte sie freihändig darüber. Nach und nach verdeckte die Farbe die Leinwand wie eine flexible Haut und erzeugte einen eigenen materiellen Reiz.